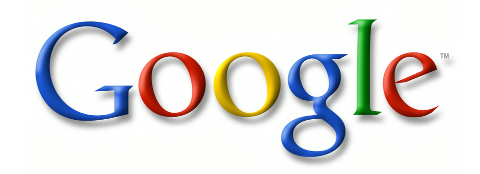
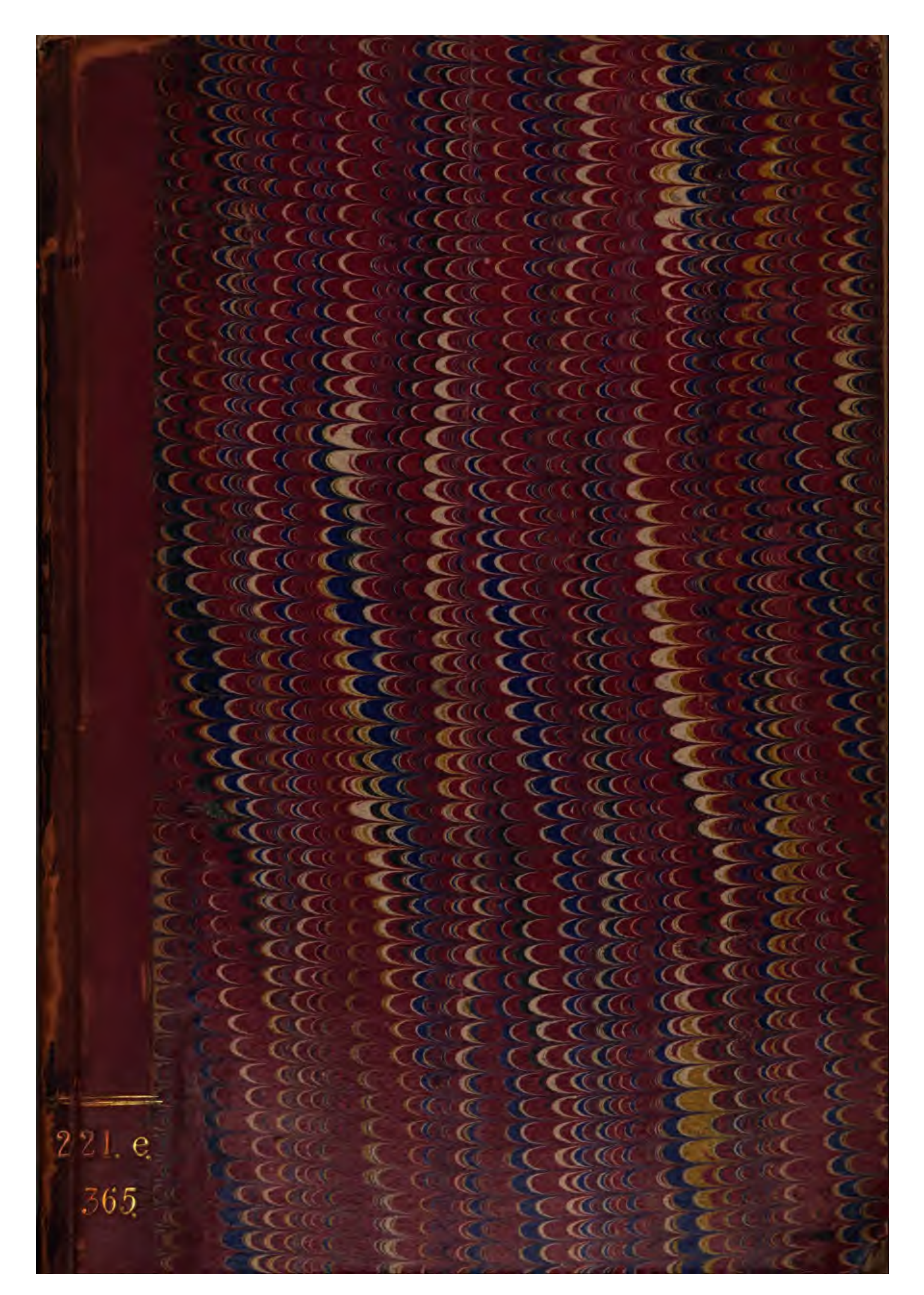
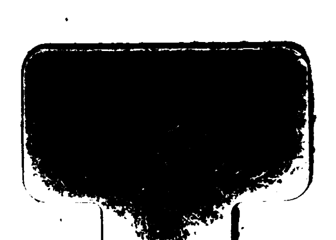
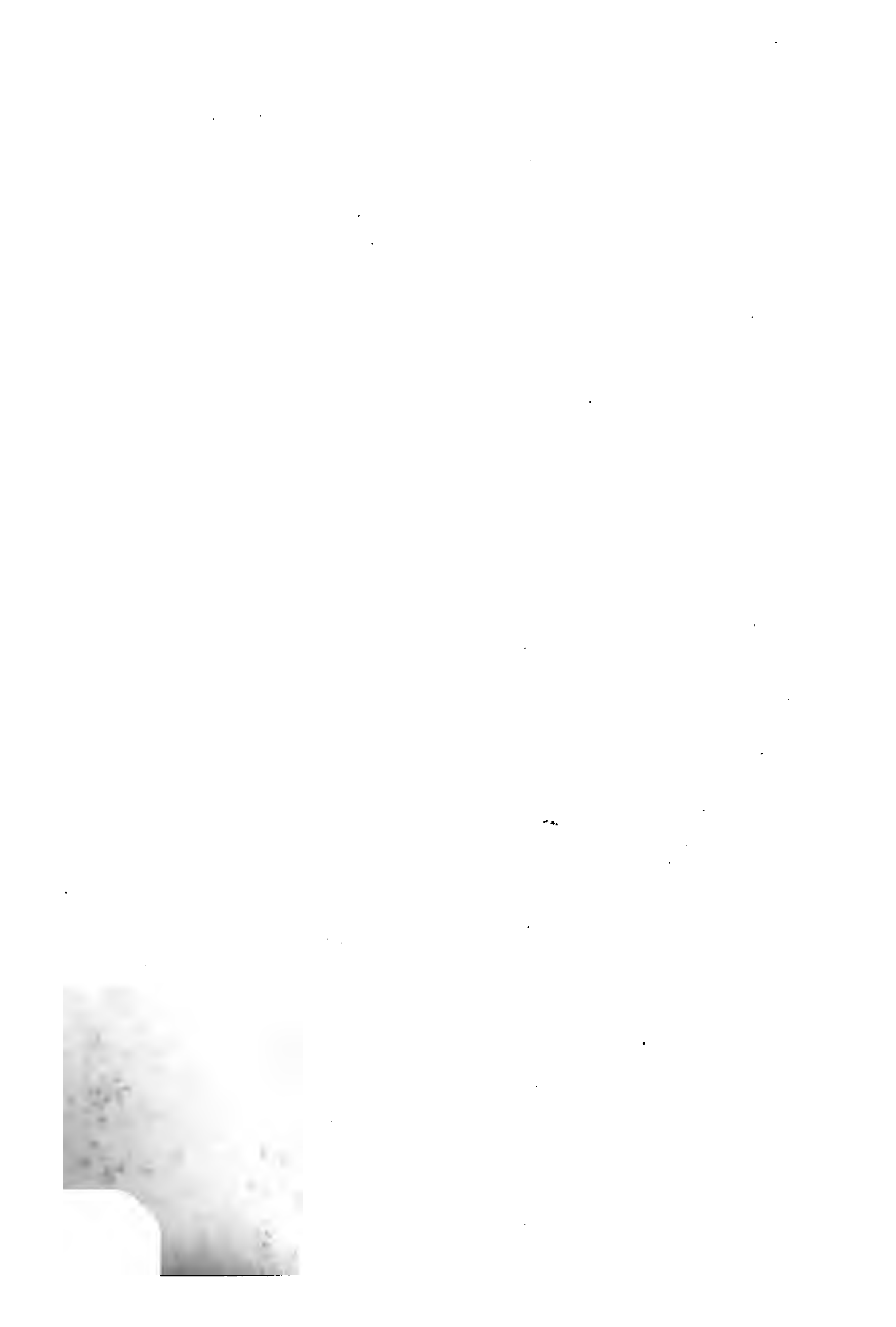



221. e.
365.


600074638Y





DAS

GRIECHISCHE THEATER.

EIN

POPULÄR-WISSENSCHAFTLICHER VORTRAG

(GEHALTEN IM TÜBINGER MUSEUM)

VON

PROFESSOR DR. **FLACH.**



MIT EINEM BEIBLATT ENTHALTEND

a) PLAN DES DIONYSOSTHEATERS VON ATHEN.
b) DAS GRIECHISHE THEATER NACH DEM ENTWURF VON STRACK.

TÜBINGEN,
VERLAG UND DRUCK VON FRANZ FUES
(L. FR. FUES'SCHE SORTIMENTS-BUCHHANDLUNG)
1878.

HERRN PROFESSOR

WILHELM STÆDEL

Verehrte Versammlung!

Das griechische Alterthum unterschied drei Phasen, durch welche die Erziehung des männlichen Geschlechts vollzogen wurde, die Familie, die eigentliche oder methodische Schulung, welche grammatischen, musikalischen, gymnastischen, und, wenn es sein konnte, philosophischen Inhalts war, und das Theater mit seinen tragischen Aufführungen. Bei dieser Eintheilung unterscheiden sich die Griechen zunächst in zwei wesentlichen Punkten von den Anschauungen der neueren Zeit. Sie waren erstens der Meinung, einer Meinung, welcher Aristoteles an der bekannten Stelle der Politik den würdigsten Ausdruck gegeben hat, dass die Musik zur harmonischen Ausbildung der Seele ein so nothwendiger Factor der Erziehung sei, dass er bei keinem Menschen unterlassen werden könnte, und sie hielten zweitens eine gleichmässige Ausbildung des Körpers und des Geistes für erstrebenswerth, indem sie von der Ueberzeugung ausgingen, dass ein gesunder Geist nur in einem gesunden Körper stecken könne. Wir dürfen heute dreist behaupten, dass die Griechen der classischen Zeit in diesen beiden Beziehungen weiter gewesen sind, als wir, die gezwungen sind, erst der Zukunft die Verwirklichung dieses Ideals zu überlassen, man müsste denn in der heutigen militärischen Ausbildung wenigstens das Analogon jener gymnastischen Erziehung erblicken wollen. Was aber das Theater anbetrifft, so hat man wohl im vorigen Jahrhundert zeitweise sich eingebildet, dass es bei uns ein nationales Erziehungsinstitut sei, oder die Hoffnung aus-

gesprochen, dass es ein solches werden könnte, man ist aber allmählig von dieser Illusion zurückgekommen. In unsern Tagen nun, in denen die Klagen immer lauter geworden sind über die Schlechtigkeit der heutigen Theater, über die Dürftigkeit der Dramen, welche die Tagesliteratur an das Licht fördert, über den Mangel an Interesse, welchen das Publicum oftmals gerade den werthvolleren und gediegeneren Leistungen gegenüber zeigt, scheint es kein unzweckmässiger Gedanke zu sein, unsere Verhältnisse gleichsam im Spiegel des griechischen Volkes zu betrachten, von dem die hohe Vortrefflichkeit des Theaters, der unvergängliche Werth seiner Bühnenstücke und die grossartige Theilnahme des Publicum's als etwas selbstverständliches angenommen zu werden pflegt, und dann zu prüfen, durch welche Mittel jene Erscheinungen und Wirkungen erzielt worden sind, indem wir dabei die eigenthümliche Art und Weise der Vorstellung und das Verhältniss des Publicum's zu ihr unserer Betrachtung unterziehen müssen. Ein solches Bild wird uns vielleicht erschrecken, denn es wird vielleicht zeigen, um wie vieles schlechter Manches bei uns geworden ist, sicherlich wird es lehren, wie unter andern Bedingungen, die bei uns vorhanden gewesen sind, alles anders werden musste, als es bei den Alten geworden ist.

Eine oberflächliche Vergleichung des griechischen und modernen Theaters wird in erster Linie ergeben, dass das, was heute bei uns in allen grösseren Städten ein täglicher Genuss geworden ist, im Alterthum durch seinen Zusammenhang mit dem Cult eines bestimmten Gottes ein seltener und spärlicher gewesen ist. Das griechische Drama ist aus zwei Festen entstanden, welche zu Ehren des Dionysos, des Erfinders und Beschirmers der Weincultur, gefeiert wurden, dem mehr ernsten und städtischen Kelterfest, den sogenannten Lenäen, aus dessen dithyrambischen Chören die Tragödie sich entwickelt

hat, und dem mehr ausgelassenen und ländlichen Winzerfest, den kleineren Dionysien, deren improvisirte Schwänke Veranlassung zur Entstehung der Comödie gegeben haben. Diese beiden Feste, deren jedes mehrere Tage umfasste, sind auch in der klassischen Zeit vorzugsweise für dramatische Aufführungen benutzt worden. Zu ihnen sind nur hinzugekommen die grossen oder städtischen Dionysien, welche unmittelbar vor der Frühlingsnachtgleiche gefeiert, allmählig wegen der Gunst der Jahreszeit die beliebtesten und besuchtesten Festvorstellungen lieferten, und dadurch noch ganz besonders in den Vordergrund treten, dass bei ihnen nur neue Tragödien aufgeführt wurden, welche naturgemäss das Interesse der Kenner und der Menge am meisten beschäftigten [1]. *Diese Daten geben nicht allein den Beweis einer quantitativen Beschränkung von Theaterfeierlichkeiten im allgemeinen, sondern sie lehren auch, in welcher Jahreszeit man sich von einem theatralischen Kunstwerk die vollkommenste Wirkung versprach. Der Beginn des Winters, der, wenn auch in gemildeter Form, für die südlichen Gegenden in den Monat December fällt* [2], *brachte die Aufführungen*

---

1) *Die berühmte, oben berührte Stelle des Aristoteles über die Musik ist Politik V, 5—7 (ed. Bekker). V. über die Festtage die Darstellungen bei Boeckh Abhandl. d. Berlin. Akad. 1816—17 S. 47—124. Otfried Müller Gr. Litg.* [3] *II S. 31 ff. Schoemann Gr. Alterthümer II S. 466. 470. 475 f.*

2) *Die kleinen Dionysien wurden im sechsten griechischen Monat Poseideon gefeiert (zweite Hälfte des December und erste des Januar), offenbar an mehreren Tagen hintereinander, die wir aber nicht genau kennen; die Lenäen in der ersten Dekade des Gamelion, der früher Lenaion geheissen hatte (zweite Hälfte vom Januar und erste des Februar); die grossen Dionysien im Elaphebolion (zweite Hälfte des März und erste des April). Ueber das Klima von Athen vgl. August Mommsen Griechische Jahreszeiten II (Schleswig 1873) S. 101: »Der Januar mit einer Mitteltemperatur von 8°,66 C. ist der kälteste, der Juli mit einer Mitteltemperatur von 28°,12 C. ist der wärmste Monat in Athen. Das niedrigste Mittel — 1°,83 C. und das Höchste 16°,53 C. bezeichnen die Grenzen, zwischen denen die mittlere Tagestemperatur im Januar schwankt.« Für März schwanken die fünftägigen*

der kleineren Dionysien, der Höhepunkt des Winters in den letzten Tagen des Januar das lenäische Fest, und das Ende des Winters im Monat März, wo die Natur von ihrem Winterschlaf von neuem erwacht, die Schiffahrt vom Eise befreit, Alles im jungen Frühling von frischem Grün bekleidet war und die Menschen mit erneuter Beweglichkeit und Lebenslust den geselligen Vereinigungsörtern zuströmten, gab die grossen Dionysien. Die Folgen dieser weisen Beschränkung liegen auf der Hand. Indem die Griechen nicht so thöricht waren, in den heissen Sommermonaten eine angestrengte Aufmerksamkeit bei der grossen Menge vorauszusetzen, oder gar dieselbe in ein geschlossenes Gebäude einzusperren, indem sie also die Mehrzahl der Aufführungen auf wenige Tage der Jahreszeit verlegten, in welcher, wie ein alter Dichter sagt, „der Meerpolyp sich den Fuss nagt, im gluthlosen Gemach, wo das traurige Leben er führet" [3]*, erreichten sie einen doppelten Zweck. Erstens konnte das Einstudiren der Stücke, dessen entscheidender Theil dem Winter zufiel, wo auch der südliche Mensch recht oft das Zimmer dem Aufenthalt auf der Strasse vorzieht, mit der grössten Sorgfalt und Ruhe, ohne ablenkende Zerstreuungen, vorgenommen werden, wobei der Dichter selbst die täglich zu Gebot stehende, einzige und bedeutendste Autorität in der Regie war; so dass jede Aufführung nach unsrer Vorstellung eine Musteraufführung wurde, dürftigere aber und über-*

Mittel von 11,30—13,87°, (= 12,71) mit einem niedrigsten Mittel von 2,77 und einem höchsten von 21,40. — Ueber die hervorragende Bedeutung der grossen Dionysien, und zwar gerade für die Tragödien, (διδασκαλίαι ἀστικαί, δεδιδαχέναι ἐν ἄστει, *Aufführung* τραγῳδοῖς καινοῖς) *v. Schol. Arist. Nub. 311; Diog. Laert. VIII, 90; Demosth. de cor. S. 253. 265; Plut. de exil. S. 603 C. Boeckh a. O. S. 104 ff.*

3) *Hesiod Oper. et D. 524. 525*

ἤματι χειμερίῳ, ὅτ' ἀνόστεος ὃν πόδα τένδει
ἔν τ' ἀπύρῳ οἴκῳ καὶ ἤθεσι λευγαλέοισιν.

stürzte Aufführungen bei dieser methodischen Sorgfalt ganz unmöglich wurden; eine Erscheinung, die bekanntlich bei uns, selbst an den grösseren Bühnen stets eine Ausnahme gewesen ist, wo die ersten Vorstellungen gewöhnlich von der Hast des Einübens, von mangelhaftem Zusammenspiel und Verständniss die deutlichsten Proben ablegen, und erst die allmächtige Zeit die Lücken und Wunden zu heilen berufen ist. Zweitens hatten die Eindrücke, welche die Aufführungen eines Tages oder einiger Tage bei der versammelten Menge hinterliessen, vollauf Zeit, sich den Gemüthern fest einzuprägen, und als unvergängliches Eigenthum darin haften zu bleiben, zunächst die winterlichen Wochen hindurch, in denen der kalte Heerd des Armen gerade so davon lebte, wie die zahlreiche Gesellschaft des Begüterten, dann aber das ganze Jahr, ja das ganze Leben hindurch, ohne dass eine tägliche oder häufige Abwechslung einen jeden der empfangenen Eindrücke sofort zu verwischen im Stande war. So nur konnte dies Theater eine wirkliche Schule des Lebens werden, ein grossartiges nationales Institut, von welchem die weniger Gebildeten die Kenntnisse in der reichen und anregenden Vorgeschichte ihres Landes heimtrugen oder vermehrten, die Gebildeten in das grösste und erhabenste eingeweiht wurden, was der menschliche Geist geschaffen hat, alle aber in gleicher Weise mit ernster, des Gottesdienstes würdiger Stimmung das Theatergebäude betraten, und erschüttert von dem Gesehenen, geläutert und gebessert, mit guten Vorsätzen ausgerüstet, die Vorstellung verliessen.

Dieser seltene und desshalb bleibende Eindruck einer tragischen Aufführung wurde erhöht durch eine zweite Eigenthümlichkeit, welche der modernen Tragödie fremd ist, in der Geschichte des Drama's aber die grosse Bedeutung hat, dass sie die Entstehung des gesammten Schauspiels veran-

lasst hat, und in der neueren Zeit zur Erschaffung und Entwicklung zweier neuer Kunstgattungen, der Oper und des Oratorium's, behülflich gewesen ist, ich meine den Chor[4]),

---

4) *Der sogenannte kyklische Chor des Dichters* Arion *(628—585), der aus 50 Personen bestand, war an die Stelle der früheren improvisirten Dithyramben getreten, und besang namentlich die Leiden des Weingottes. Aus diesem Grunde sagt Suidas:* λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὑρετὴς γενέσθαι, καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾆσαι· καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ, καὶ Σατύρους εἰσενέγκετο ἔμμετρα λέγοντας. *Bei der Art des Vortrags überwog dabei die mit orchestischen Bewegungen begleitete Recitation, welche vermuthlich durch Vor- und Nachspiele mit der phrygischen oder dorischen Flöte musikalische Unterstützung erhielt. Erst* Lasos von Hermione *(um 552) setzte die Chöre ganz in Musik um, führte Wechselreden der Chöre ein und fügte durch den Gesang dem bisher orchestisch-musikalischen Charakter der Chors den mimetischen hinzu. Suidas:* πρῶτος δὲ οὗτος περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραψε, καὶ διθύραμβον εἰς ἀγῶνα εἰσήγαγε καὶ τοὺς ἐριστικοὺς εἰσηγήσατο λόγους. *V. schol. Aristoph. Vesp. 1401. Daher konnte Aristotel. Poet. 4 sagen:* καὶ ἡ μὲν (*sc.* τραγῳδία) ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ —. *Herodot V, 67 kennt, wie es scheint, schon einen früheren, vereinzelten Versuch (um 600), in Sicyon, in solchen Chören nicht die Leiden des Dionysos sondern, die eines Heros (des Adrast) zu behandeln:* τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέωντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε. — *Ueber die Entstehung der modernen Oper vergleiche* Brendel, Geschichte *der Musik s. 74 f.: „Der musikalische Theil jener scenischen Darstellungen (am Hofe der Mediceer) bestand daher jetzt aus Chören im Style des Madrigals, der Dialog der Fabel wurde nur gesprochen. Die Gesänge der Chöre erschienen oft nur in sogenannten Intermezzi, welche selbst in besonderen, von dem Drama oder der Komödie geschiedenen Fabeln bestanden, und zwischen den Akten aufgeführt wurden; oft auch wurde die Musik oder irgend ein Madrigal zwischen den Acten nur als Erholung von der anstrengenden Aufmerksamkeit auf die Fabel dienend betrachtet. Das Hauptdrama selbst bestand nur aus dem Dialog; Chöre waren beigefügt je nach der Forderung des Gedichts, vorzüglich am Schluss der Acte.“ Ueber den Einfluss der griechischen Tragödie, sowie über die Tragödie Orfeo, die ersten Opern Dafne und Euridice v.* Brendel *a. O. S. 80 f.* Schlüter, *Allgemeine Geschichte der Musik S. 26 f. — Ueber die Entstehung des ersten Oratorium's in Rom unter dem früheren grossherzoglichen Intendanten* Emilio del Cavaliere *(bis 1594), welches den Titel dell' anima e dell corpore führte, vergleiche* Brendel *a. O. S. 82 f.* Köstlin, *Geschichte der Musik S. 113 f. (der Name Oratorium wird wohl mit Unrecht von der Betstube Oratorio in der römischen Kirche della Valicella abgeleitet).*

das speciell musikalische Element des antiken Drama's[5]. *Die Mittelstufe nämlich zwischen jenen uralten, improvisirten Gesängen an den dionysischen Festtagen und dem eigentlichen Drama bildeten chorisch wohl einstudirte Vorstellungen, welche die Freuden und Leiden des Weingottes zum Gegenstand hatten, während die eigentlichen Handlungen dabei symbolisch durch die Opfergebräuche ausgedrückt wurden. Erst durch Aufführungen dieser Art entwickelte sich ein eigentliches Drama durch das Hinzukommen eines einzigen Schauspielers, der zunächst in der Eigenschaft als Chorführer gesondert einen ergreifenden Stoff der griechischen Sagengeschichte vortrug, dann allmählig mit dem Chor in Beziehungen tretend und sich selbständig loslösend von der Form des wirklichen Dialogs Gebrauch machte*[6]. *Dieser Umstand erklärt ausreichend, warum der Chor, in den Anfängen des Drama's wesentlich-*

---

5) *Aus diesem Grunde nennt* L e h r s *die antike Tragödie eher eine Oper als eine Tragödie. V.* W e s t p h a l, *Metrik*[2] *I. S. 16: „Die drei musischen Künste Musik, Poesie, Orchestik sind im Drama und der chorischen Lyrik mit einander verbunden. Dem antiken Drama können wir etwa unsre heutige Oper zur Seite stellen." S. 18: „Durch seine* χορικὰ *und* μονῳδίαι *tritt das antike Drama unserer modernen Oper viel näher als unserm recitirenden Schauspiele; das* μέλος, *d. i. das musikalische Element, ist im antiken Drama, wie Aristoteles sagt, das grösste der* ἡδύσματα." *V.* A r i s t o t. *Poet.* 6 τῶν δὲ λοιπῶν πέντε ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. *V.* M o r i t z R a p p, *Geschichte des griech. Schauspiels (Tübingen 1862) S. 30: „beides (Orchestik und Musik) beweist hinlänglich, dass dies griechische Drama für unsere Begriffe noch eine Mischung von Schauspiel und Operneffect war, und dies ist ohne Widerrede ein Mangel im Drama."*

6) *Derjenige, welcher den ersten Schauspieler einführte, war* T h e s p i s *(um 536), welcher in Athen Führer eines kyklischen Chors war. Die von Suidas erwähnten, von ihm eingeführten Roformen sind ausserdem, soweit sie auf Glaubwürdigkeit Anspruch machen: 1) er führte bei der Aufführung die Schminke ein (Bleiweis, Portulak), 2) erliess für den Darsteller leinene Masken anfertigen. V. Horaz. A. P. v. 276 ff. Dieser Schauspieler war zunächst der Chorführer selbst* (κορυφαῖος), *dann ein eigentlicher Schauspieler* (ὑποκριτής = *„der antwortende" oder „der Vertreter des Dichters").*

ster Bestandtheil desselben, wenn auch mehr und mehr an Ausdehnung in der Folgezeit eingeschränkt[7], *dennoch in der klassischen Zeit stets ein bedeutendes Element des Stückes geblieben ist, und erst in der Zeit der poetischen Entartung eine vollständige Reduction erfahren hat. Um uns, die wir unseren Bühneneinrichtungen gemäss nur mit Mühe die Bedeutung dieses Chors ganz und gar erfassen können, die Wirkung, die er ausgeübt hat, klar vor die Seele zu führen, müssen wir zwei Gesichtspunkte ins Auge fassen, die Art und das Gepränge seines Auftretens, und die Stellung, die er den handelnden Personen gegenüber im Drama einnimmt. Der Chor, der für die Tragödie und die Komödie von verschiedener Grösse war, und in der Blüthezeit der Tragödie für das einzelne Drama aus 15 Mitwirkenden bestand*[8], *pflegte nach der ersten Scene, die gewöhnlich ein Dialog oder Prolog war, mit gemessenen, feierlichen Schritten unter Leitung des Chorführers durch den Seiteneingang zur rechten des Publicum's singend in die Orchestra einzuziehen, die mehrere Fuss unter der eigentlichen Bühne lag und mit ihr durch kleine Treppen verbunden war. Dieser Tanzplatz bot Raum genug für die freie Bewegung und Entfaltung, wie sie schon durch den langsamen Aufmarsch allein und die reihenweise Aufstellung mit dem Gesicht halb nach der Bühne zu gefordert waren. Nicht mit Masken oder Kothurnen versehen, wohl aber mit bunt gestreiften Gewändern und glänzenden Ober-*

---

7) *V. Aristot. Poet. 4:* καὶ τότε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε · τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. *Noch in zwei Stücken ist bei Aeschylus der Chor Protagonist, in den Hiketiden und den Eumeniden. V. Moritz Rapp a. O. S. 19 u. O. Müller a. O. II. S. 97 ff.*

8) *Aeschylus hatte in einem Drama 12 Choreuten, also in der Tetralogie 48, Sophokles und Euripides in einem Drama 15 Choreuten. V. Schol. Arist. Equ. 589. Schol. Med. Eum. 585.*

kleidern, die gleich kostbar waren, mochte der Chor weibliche oder männliche Rollen darstellen, mit Kränzen auf dem Haupt fesselte er die Aufmerksamkeit und erregte die Gemüther der Zuschauer, indem so unter einer polyphon componirten Instrumentalbegleitung, durch Marsch- oder Tanzschritte gefördert, der erste volltönige, aber nicht mehrstimmig, sondern unisono oder in Octaven vorgetragene, mit rhythmischer Strenge dem Text sich anschliessende Gesang erscholl, der in der Geschichte der Kunst das einzige Beispiel einer Zusammenwirkung der Mimik, Orchestik und chorischer Musik liefert[9]. *Im Verlauf des Stückes wich nun die Ruhe, welche gewöhnlich das erste Auftreten des Chors auszeichnete, einer grösseren Erregung, die entweder freudiger Natur war und in Gestalt eines lebhafteren Tanzliedes durch heftigere Gesticulationen und Tanzbewegungen ihren Ausdruck fand, oder trauriger Art, und dann durch ein wehmüthiges Lied, war es nöthig, sogar durch eine Todtenklage wiedergegeben wurde. In allen Fällen aber war mit der Veränderung der herrschenden Situation und Stimmung auch die Veränderung der bald feierlicher, bald leichter hinströmenden Rhythmen und die Abwechslung der ruhigen und strengen dorischen Tonart mit der pathetischen und klagenden mixolydischen Tonart geboten*[10]. *Wer fühlte*

---

9) *Die Aufstellung des Chors war viereckig* (τετράγωνος), *in Reihen und Gliedern* (στοῖχοι καὶ ζυγά). — *Der tragische Tanz hiess nach Aristoxenos* ἐμμέλεια: *v. Bekk. Anecd. I, p. 101. Christ. Metrik S. 671. — Die Kleidung des Chors war das bakchische Festkostüm, bunte Gewänder* (χιτῶνες ποδήρεις) *und purpurne Oberkleider* (ἱμάτια, χλαμύδες). — *Ueber die Einstimmigkeit des Gesanges vgl. Westphal I S. 17 u. 704, über die Mehrstimmigkeit der Instrumente, Westphal a. O. S. 705. Die Instrumente waren Flöten, Cither und Lyra. Der Schluss von Christ, a. O. S. 648, dass die Parodoi von der Flöte begleitet wurden, scheint mir verfehlt.*

10) *Die Hauptgesänge des Chors zerfallen in Einzugslieder* (πάροδοι), *Stehgesänge* (στάσιμα), *bei denen aber der Chor nicht in unserer Weise ganz still stand, und Abzugslieder* (ἔξοδοι). *Daneben gab es Gesänge zwischen Bühnen-*

nicht das versöhnliche, siegesfrohe alles harmonisch stimmende, wie ein Sonnenglanz sich über die geängstigt gewesenen Gemüther verbreitende, wenn in der Antigone des Sophocles, der thebanische Chor nach langer Belagerung der Vaterstadt und nach dem Abzug des feindlichen Heeres beim Eintritt in die Orchestra den ersten Sonnenstrahl der Freiheit mit den Worten besingt: (Soph. Antig. 100 ff.)

„Strahl der Sonne, du schönstes Licht,
Wie's der siebenthorigen Stadt
Thebe's nimmer zuvor erschien!
Du strahlst endlich, des gold'nen Tags
Auge, herrlich herauf,
Ueber Dirke's Fluthen herüberwandelnd;
Und ihn, der mit leuchtendem Schild
Kam von Argos in voller Wehr,
Triebest du flüchtig in eilendem Lauf
Fort mit hastigem Zügel!"

Und wer wird nicht in tiefster Seele erschüttert, aber gleichzeitig durch die versöhnende Gerechtigkeit gereinigt, wenn am Schluss der Tragödie Kreon durch den Tod seiner Gattin und seines Sohnes gebrochen in den Pallast schwankt,

---

und Chorpersonen (κομμοί) *und Tanzlieder* (ὑπορχήματα). *Letztere z. B. Soph. Oed. Tyr. 1086—1097 = 1098—1109, Trachin. 205—224. Antig. 1115 bis 1154. — Die dorische Tonart (in e) wurde vorzugsweise in den* στάσιμα *(„für ruhige Betrachtungen und weihevolle Gebete") angewandt, vor Aeschylus, wie es scheint, auch in den* κομμοί *(Plut. mus. 17), in pathetischen und klagenden Chorgesängen dagegen die mixolydische (in h; Westphal I S. 273 bis 281; Christ. a. O. S. 658). Dass die weiche lydische Tonart (in c), welche zuerst Olympos in einem auletischen Klagelied angewandt hatte, vereinzelt auch in Klagegesängen von Frauenchören vorkam, scheint aus Plut. mus. 16 und Athen. XIV S. 638 hervorzugehn. — Die Bühnengesänge dagegen (Monodieen, Threnen,* τὰ ἀπὸ σκηνῆς) *waren in der herben jonischen oder hypophrygischen (in g) und in der schwungvollen äolischen oder hypodorischen, Tonart (in a) componirt. — Die wildere phrygische Tonart (in d), welche Olympos aus Asien herübergebracht hatte, war nach Aristot. Problem XIX der Tragödie fremd, doch wird von Sophocles erzählt, dass er sie zu Monodieen verwandt habe.*

und dann der Chor mit den warnenden Worten die Orchestra verlässt: (Soph. Antig. 1305 ff.)

„Von den Gütern des Glückes ist, weise zu sein,
Das erhabenste Gut. Nie frevle darum
An der Götter Gesetz! Der Vermessene büsst
Das vermessene Wort mit schwerem Gericht,
Das den Trozigen lehrt,
Noch weise zu werden im Alter!“

Und wer wollte wohl jener alten Geschichte keinen Glauben schenken, dass bei der ersten Aufführung der Eumeniden des Aeschylus, als der Chor in der damals vollen Zahl von 50 Personen auf die Orchestra zog, mit Schlangen in den Haaren und wuthentstellten Gesichtern, das Entsetzen bei den Zuschauern ein so grosses war, dass viele Frauen erkrankten, und ein Staatsgesetz in Folge dessen die Verminderung der Choreuten veranlasste[11]*.*

Die Gesammtwirkung aber dieses Chors wäre mit seinem äussern Auftreten, und mit seinen ergreifenden Gesängen nicht erklärt, wenn er nicht im innigsten Zusammenhang mit der Handlung selbst verflochten gewesen wäre. Man hat früher geglaubt, und so noch August Boeckh, dass der Chor der griechischen Tragödie die Aufgabe habe, der objective Vertreter der Ansichten des Dichters oder der Götter zu sein, d. h. dass er die abstracte Klugheit sei und allen handelnden Personen an Urtheilskraft überlegen, andere, wie Schlegel und Otfried Müller, haben ihn den idealischen Zuschauer genannt, dessen Betrachtungsweise der Dinge die Auffassung der andern beherrschen soll, Hegel nennt ihn sogar einfach das unparteiische Volksbewusstsein: alle diese Ansichten werden durch einen Blick auf die Entwicklung des Chors widerlegt[12]*. Ursprünglich nämlich*

11) Pollux Onom. IV, 108 ff.

12) V. A. Boeckh in Abhandlung. der Berliner Akademie. 1824 S. 41 ff. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur I, S. 91; Hegel,

ist der Chor der alleinige Schauspieler, dann wenigstens der Hauptschauspieler, was er beispielsweise noch in zwei Tragödien des Aeschylus ist, in der klassischen Zeit sinkt er nicht gleich herunter zu der Rolle einer nüchternen und verständigen Kritik, sondern, wenn er auch aufhört, eine handelnde Person zu sein, die den einzelnen Darstellern gleichkommt, steht er doch zu ihnen in dem Verhältniss einer

---

Aesthet. III, S. 547; O. Müller II, S. 63; Schiller, über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, vor seiner Braut von Messina. Sachgemäss ist die Darstellung bei O. Ribbeck, Sophokles (Berlin 1869) S. 11. V. übrigens M. Rapp, a. O. S. 11: „Wenn man Aeschylus um seiner selbst willen betrachtet, so muss man nicht nur von dem Chor als der Grundlage dieser Dichtung ausgehen, sondern man muss auch fortwährend diesen Chor im Auge behalten, weil er einen Hauptheil der Gedichte, nach mancher Ansicht sogar die Hauptschönheit der aeschyleischen Poesie ausmacht. So dürfen wir ihn aber nicht betrachten; uns ist der Chor die historische Basis, aus der sich das Drama entwickelt, unser Interesse ist eben zu sehen, wie das Drama den Chor nach und nach überwindet und dann von sich abstösst, denn in diesem Prozess besteht die Geschichte des griechischen Theaters.“ V. S. 17. 18. 30 u. s. w. Für den Hippolyt des Euripides S. 103: „Der Alte will die zweite Göttin versöhnen; aber nun tritt der Hauptchor ein; trözenische Weiber, ihre Qualität ist sehr unbestimmt und schwach angedeutet; im Anfang sprechen sie wie richtig bemerkt worden, als Waschweiber über Phädra's Leidenschaft, während sie am Ende des Stücks philosophische Sentenzen wie ein Professor preisgeben. Man sieht, dem Euripides ist der Chor bereits eine falsche von ihm verachtete Form. Wo die Situation Waschweiber braucht, lässt er diese reden; wo er seine eigenen Reflexionen zwischen die Handlung einstreuen will, nimmt er den Chor als abstractern; dies ist aber ein Fehler, er hätte dort einige Weiber, hier einige Greise sollen sprechen lassen; aber den Chor durfte er eben nicht aufgeben.“ Ferner für die Medea a. O. S. 108: „Nun eilt der Chor herbei, welcher wieder aus Frauenzimmern der Stadt besteht, welche als Freundinnen der fremden Medea gedacht werden müssen, was aber etwas unklar gedacht ist, weshalb der Chor auch durch das ganze Stück eine etwas räthselhafte Rolle spielt. Sie beklagen die verlassene und heissen die Amme ihre Frau herausführen, worauf sie die etwas sonderbare Bemerkung macht, mit Chorgesängen könne man wohl ein Gastmahl erheitern, aber einen so tiefnagenden Schmerz nicht beschwören.“ — Uebrigens gilt unsere Definition nur im Allgemeinen. Wie der Chor nicht immer von Anfang an vollständig einzieht mit einer Parodos (z. B. nicht im Oedipus Coloneus v. 118 ff.), so durchläuft er auch nicht in allen classischen Tragödien die genannten Phasen der Theilnahme und Objectivität.

ganz besonderen und motivirten Theilnahme, die sogar durch Nüancirungen im Wechselgesang des Chores selbst und durch einen erregten componirten Zweigesang mit den Handelnden ihren Ausdruck finden kann. Diese Motivirung ist die erste Aufgabe des Dichters, um das Interesse des Chors nicht als ein zufälliges erscheinen zu lassen, gerade wie er auch das jedesmalige Kommen und Eingreifen des Chors motiviren muss. Daher besteht ein solcher Chor bald aus den angesehensten Vätern der Stadt, denen das Wohl ihres Königshauses und ihrer Heimath in bedrängten Zeiten am Herzen liegt, bald aus Gespielinnen, die in treuer Liebe einer leidenden Jugendgefährtin zugethan, bald aus Kriegsgenossen, welche um einen bewährten Helden geschaart sind, bald endlich aus Frauen, deren Männer im Kriege weilen[13], *und je nach ihrem Charakter sind die Art der Theilnahme und der Ausdruck dafür ebenso verschieden, wie die Gereiftheit des Urtheils, die Schnelligkeit in der Gewahrung eines Irrthums, die Tiefe der behandelten Gedanken. Ein jeder Chor im Drama beginnt demgemäss mit einem ausgesprochenen Interesse, er ist Anhänger einer bestimmten Partei, die auf ihn zählen zu können glaubt, dann erleidet diese Theilnahme im Verlauf des Stückes mancherlei Modificationen, wird zeitweise ganz zweifelhaft, bis zum Schluss eine völlige Aufgabe der ersten Stellung sichtbar wird. Mit dieser Sinnesänderung ist die Möglichkeit geschaffen, dass der Chor zuletzt sich auf einen ganz objectiven Standpunkt erhebt, aber diese Objectivität ist nur secundär und nicht nothwendig. Indem aber der Chor nicht in der unmittel-*

---

13) *Väter und Greise:* *Antigone, Agamemnon, Perser, Oedipus Rex und Coloneus;* *Jugendgespielinnen, beziehungsweise Dienerinnen:* *Trachinierinnen, Elektra;* *Kriegsgenossen:* *Ajax, Philoktet* (*nämlich des Neoptolemos*); *Frauen von Kriegern:* *Phoenissen des Phrynichus;* *kriegsgefangene Frauen:* *Choephoren;* *Freundinnen, beziehungsweise Verwandte:* *Prometheus.*

baren Tragweite der dramatischen Begebenheiten sich befindet und weniger in ihren Strudel hineingerissen wird, ist er bei weitem nüchterner, als jede mitwirkende Person, er merkt jeden Fehler, der begangen ist, von allen zuerst, und vermag dann durch seine ruhigere Denkweise mitten in der grösseren Unruhe der Handlung bei den aufgeregten Gemüthern eine gewisse Sammlung zu bewirken. Desto heftiger aber und grossartiger muss der Ausdruck seiner Gemüthsbewegung gewesen sein, wenn er erregt wurde, weil eine solche Bewegung bei einer Menge von Personen psychologisch nur dann gerechtfertigt erscheint, wenn das Motiv besonders aufregender Natur ist. Bei dieser durchbrechenden Stimmung, die gewöhnlich der Wiederschein der Stimmung auf der Bühne selbst war, nur der unendlich vergrösserte, vielfach sichtbare, und, wie das Donnerrollen im Gebirge, in zahlreichen Wiederholungen, die aber nur ein einziger, langer Schlag zu sein scheinen, sich den Gemüthern aufdrängende, ist es begreiflich, dass das auch durch die musikalische Composition und die schnellere Tanzbewegung wiedergegebene Aufjauchzen, das öfters der entscheidenden Katastrophe vorausgeht, vom ganzen Theater getheilt wurde, und dass die trauernde Klage, wenn sie von so vielen und verehrungswürdigen Menschen vorgetragen wurde, sich als eine begründete und nothwendige der ganzen Festversammlung von selbst mittheilte. Auf diese Weise war der Chor mit seinen bald vollen bald einzelnen Gesängen am meisten geeignet, die dramatische Wirkung, welche die eigentliche Handlung erzielte, zu erhöhen und zu festigen, und der ganzen Tragödie eine grössere und reinigende Weihe zu geben, wesshalb Friedrich Schiller nicht mit Unrecht die Wiedereinführung des Chors den letzten, entscheidenden Schritt genannt hat, um der Tragödie ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren;

nur hat Schiller dabei übersehen, dass die moderne Tragödie einen andern Ursprung gehabt hat, als die griechische.

Werfen wir jezt einen Blick auf die Art, wie der griechische Chor im modernen Drama verwandt worden ist. Es scheint bezeichnend und kein Zufall zu sein, dass alle Componisten und Dichter das Wesen dieses Chors missverstanden haben. Die italienische Oper hat ihn zwar direct aus dem griechischen Drama aufgenommen, ja die ersten Opern in Italien hatten seit Rinuccinis' Dafne, die in der Composition von Peri 1594 aufgeführt worden ist, sehr viele Chöre [14]*, aber sie hat den Chor bis auf die jüngsten Tage vollständig als Staffage benutzt, die mit der Handlung selbst und den Handelnden in ganz oberflächlichem Zusammenhang steht, und nur abwechselnd, ohne irgend eine dramatische Nothwendigkeit einzutreten hat, um den Solosängern Ruhe zu gewähren. Dieselbe Stellung hat im allgemeinen der Chor in der französischen Oper bis zur Neuzeit, nur dass hier einige Male, z. B. in der weissen Dame, eine Wendung zum besseren angestrebt worden ist* [15]*. Für den ältesten Zustand der Oper in der Neuzeit ist es charakteristisch, dass in dem ersten deutschen Producte, in der von Martin Opitz, dem Schwan von Boberfeld, 1627 aus dem italienischen übersetzten und von Heinrich Schütz componirten Oper Dafne jeder Act mit einem längeren Chor der Hirten geschlossen wird, der beispielsweise im zweiten Act, nachdem Venus und Cupido verabredet haben, den Gott Apollo mit dem Liebespfeil zu treffen, in folgenden geistreichen Worten anhebt:*

---

14) *V. not. 4.*

15) *Man vergleiche namentlich Rigoletto, Troubadour, Romeo und Julie, Lucia von Lammermoor, Stumme von Portici, Cinq-Mars von Gounod, Paul et Virginie von Victor Massé, Lalla Rookh von Félicien David u. a.*

O du kleiner nackter Schütze,
Wenn der Bogen, den du spannest,
Giebet solche Liebeshitze,
Dass du Götter fällen kannst:
Was denn wirst du nicht, o Kind,
Uns thun, die wir Menschen sind?

Uebrigens haben die deutschen Singspiele, die vor Heinrich Schütz liegen, ohne Chor angefangen, wie das berühmteste im Jahre 1618 componirte: Ein schönes Singspiel von dreien bösen Weibern, denen weder Gott noch ihre Männer recht thun können, componirt vom ehrbaren und wohlgelehrten Jacobum Ayrer, Notar und Gerichtsprocurator in Nürnberg beweist. Der Standpunkt von Schütz in der Verwendung des Chors, der also unmittelbar von der italienischen Oper herrührt, ist beiläufig noch derselbe, auf dem Mozart in einer seiner glänzendsten Opern, in Figaro's Hochzeit steht, wo z. B. der Abwechslung wegen im ersten Act ein Chor eingeführt wird, der — zum grossen Theil aus Landmädchen bestehend — bekanntlich in höchst auffallender Weise den gnädigen Herrn Grafen als den Beschützer der Unschuld und den Ehrenretter der Tugend besingt[16]*. Es ist ferner der Standpunkt aller dramatischen Musik vor Richard Wagner, so grossartig auch die Composition und der Eindruck von*

---

16) *Der Text der Dafne bei Opitz, Opera poetica (Amsterd. 1646) S. 75. Der Text in Figaro's Hochzeit lautet:*

Muntere Jugend, streue ihm Blumen!
Jauchzt all' mit Tanz und Sang
Vor unserm Hern.
Er schützt die Unschuld, ehret die Tugend.
Dankt ihm dem besten, gnädigen Herrn.

Ebenso zwecklos ist der Chor des zweiten Aktes: „Gnädige Gräfin, diese Rosen, so wie Sie, so sanft und schön" u. s. w. — Die erste ganz deutsche Oper Adam und Eva von Theile, die 1678 in Hamburg aufgeführt wurde, hatte einen Chor der Himmlischen, welcher in steter Begleitung des Jehovah war, und einen Chor der Geister der Finsterniss als Genossen Lucifer's. Also Vorbild für die Braut von Messina. V. Brendel a. O. S. 194 f.

manchen Chören sein mag, z. B. von den bedeutendsten, welchen die neuere Oper hervorgebracht hat, dem Gefangenenchor im Fidelio von Beethoven. Erst Wagner hat im Tannhäuser einen Anfang gemacht, wenigstens das Erscheinen des Chors zu motiviren und ihn nicht auftreten zu lassen, wo er nicht nöthig ist. — Was nun die Dichter der Neuzeit anbetrifft, so ist, wenn wir von den kindlichen Versuchen Cronegk's und der beiden Grafen Stollberg, und von dem ganz verfehlten Alessandro Manzoni's absehen[17], *Friedrich Schiller der einzige gewesen, der in der Braut von Messina einen nennenswerthen Anfang zur Einführung des Chors gemacht hat. Als grösster dramatischer Dichter Deutschlands steht er nicht auf dem Boden, auf welchem die genannten Componisten sich befinden, sondern hat nach genaustem Studium und nach sorgfältigster Prüfung die Verwerthung des Chores unternommen und dardurch manche Fehler der andern Dichter vermieden. Dennoch unterscheidet sich sein Chor in drei Punkten, die wir als principielle Fehler betrachten müssen, von dem griechischen. Erstens ist die Motivirung der Theilnahme zwar angestrebt, aber in einer Zeit des Faustrechts bei Rittern, die einem Fürsten dienen, nicht ausreichend. Zweitens hat Schiller durch die Einführung zweier Chöre, die im Alterthum nur vereinzelt gestattet waren, niemals aber gegeneinander, sondern nur nebeneinander, sich die Motivirung ihres Erscheinens ungemein erschwert, wesshalb dieselbe auch mehrfach unzureichend ausgefallen ist. Ausserdem aber hat er dadurch zwei Mittelpunkte der Handlung und des Interesses geschaffen und damit eine einheitliche Wirkung unmöglich*

---

17) *Cronegk (1731—1758) in seinem Drama Olint und Sophronia; der Gebrüder Stollberg Schauspiele mit Chören (1787), Nachbildungen des antiken Drama's; Allessandro Manzoni's Der Graf von Carmagnola.*

gemacht. Endlich hat er die Sprach- und Denkweise seiner Choreuten, die mit den tiefsinnigsten Worten vom allgemeinen Menschenloos singen, ihrem Charakter in keiner Weise angepasst. Die Chöre sind alle von unvergleichlicher Schönheit, aber sie nehmen sich seltsam aus in dem Munde von Gestalten, die wir uns nur Raubmord ausübend, im Zweikampf sich schlagend und Kaufwaaren plündernd vorzustellen gewöhnt sind. Dieser misslungene Versuch des grössten Dichters wird die Epigonen von ähnlichen Neigungen abschrecken. — Zu bedauern bleibt übrigens, dass Göthe seine Absicht, den Voltaire'schen Tancred mit Chören auszustatten, nicht ausgeführt hat.

Ich komme zu der dritten Einrichtung, die im Gegensatz zu den modernen Gewohnheiten die dramatische Wirkung zu erhöhen im Stande war. Das griechische Drama hat, wie schon erwähnt, mit einem Schauspieler neben dem Chor angefangen, dann hat es deren zwei erhalten, und in der sophocleischen Zeit drei[18]*. Mit diesen drei Schauspielern, welche sich nach vorausgegangener Bestimmung des Dichters in die verschiedenen Rollen eines Stückes theilten, was wegen der dazwischen gesungenen Chöre mit Leichtigkeit auszuführen war, und zu denen nur noch Statisten oder stumme Personen hinzuzukommen pflegten, sind die Meisterwerke der dramatischen Kunst in Griechenland aufgeführt worden*[19]*. Auch*

18) *V. not. 6—7.*

19) *In welcher Weise eine solche Theilung unter die drei Schauspieler ausgeführt wurde, dafür sind Beispiele bei O. Müller a. O. II, S. 56 gegeben: Agamemnon: I. Agamemnon, Wächter, Herold; II. Kassandra, Aegisth; III. Klytämnestra. Choephoren: I. Orest; II. Elektra, Aegisth, Exangelos; III. Klytämnestra, Wärterin. Eumeniden: I. Orest; II. Apollon; III. Pythias, Klytämnestra, Athena. Antigone: I. Antigone, Teiresias, Eurydice, Exangelos; II. Ismene, Wächter, Hämon, Bote; III. Creon. Oedipus Rex: I. Oedipus; II. Priester, Jokaste, Diener, Exangelos; III. Creon, Teiresias, Bote. — Ueber die Vertheilung der zwei Schauspieler in den Persern s. Teuffel Aesch. Pers. S. 34: I. Darius, Bote; II. Atossa, Xerxes. — Ueber*

hier liegen die Folgen dieser Vereinfachung offen zu Tage, sowohl was das Einstudiren der Künstler anbelangt, als auch in Betreff der Zusammensetzung der einzelnen dramatischen Scenen. Zunächst konnte der Dichter den beiden, für die Hauptrollen bestimmten (unbesoldeten) Schauspielern, die stets vorher in einer Theaterschule sowohl die Durchbildung ihres Organs, d. h. die Declamation, als auch die Durchbildung des Körper's, d. h. den Gang und die Gesticulationen gründlich studirt hatten[20]*, die grösste Aufmerksamkeit in dem Erlernen der Rollen zuwenden, so dass damit nicht nur ein jeder Souffleur im griechischen Theater überflüssig wurde, und dieses so häufig störende Element factisch gar nicht vorkommt, nicht nur eine sichere Garantie für die künstlerische Vollendung der Darstellung gegeben und jeder unangenehm wirkende Contrast in den Einzelleistungen der Schauspieler vermieden wurde, sondern auch seit diesem ersten Studium sich eine genaue, bis auf den Text des gebrauchten Exemplar's hin unbezweifelte Tradition für spätere Aufführungen festsetzte. Beide Resultate, das vollendete Einstudiren, das allein schon durch die Einheit des künstlerischen Gedankens auf jedes Publicum wirken muss, und die Sicherheit der Tradition sind fast unmög-*

---

die schwierigere Vertheilung im *Oedipus Coloneus* *s. Schneidewin-Nauck, Einleit. S. 30: I. Oedipus; II. Wanderer, Ismene (bis 509), Theseus (ausser 887—1043), Creon, Polyneikes, Angelos; III. Antigone, Theseus (887—1043). Daneben stumme Person* (παρασκήνιον) *Ismene in der zweiten Hälfte des Stückes. — Im Allgemeinen C. F. Hermann de distributione personarum inter histriones in trag. Gr. Marburg. 1840.*

20) *V. Hesych.* Μελιτέων οἶκος (*Arist. fr. XXV, p. 995*) ἐν τῷ τῶν Μελιτέων δήμῳ οἶκός τις ἦν παμμεγέθης, εἰς ὃν οἱ τραγῳδοὶ — ἐμελέτων. — *Der Bildner der Stimme hiess* φωνασκός. *Ueber den Unterricht der Schauspieler v. Aristot, Probl. XI, 22. Plut. Dem. 7. Vitt. X. Orat. p. 844. Cic. de or. I, 59. Pollux IV, 88. — Die Abbildung eines Lokals mit* διδάσκαλος *und Choreuten bei Wieseler Tafel VI, 1. — Ueber das Kostüm der Schauspieler sind die Hauptstellen Pollux IV, 115—120, 133—142.*

lich, und nur unter den allergünstigsten Umständen denkbar, wenn die Rollen eines Stückes auf 15—20 Personen vertheilt sind. Die grosse Einfachheit aber in der Scenirung, die Göthe mit Recht bewundert hat, gab dem ganzen dramatischen Bau einen würdigen Ton und eine harmonische Uebersichtlichkeit. Gewöhnlich sind nur zwei Personen auf der Bühne, wo aber drei Personen beisammen sind, spricht in der Regel die eine fragend, die andre antwortend, die dritte vermittelnd; eine grössere dramatische Action, wie Mord, Kampf, Bestattung, Hinrichtung, ist dabei ebenso unmöglich, wie eine verwickeltere Intrigue, oder ein Gruppiren der Handlung um verschiedene Mittelpunkte, oder endlich ein grosses durch Pausen eingetheiltes Stück. Daher wird kein Wort des Dialogs dem Zuschauer entgehn können, seine Aufmerksamkeit wird durch keinen Lärm auf der Bühne gestört und durch keine grösseren, die Sinnesthätigkeit zerstreuenden Massen abgezogen, sein Gedächtniss nicht durch mannigfaltige Eindrücke geschwächt, sein Geist nicht durch die übertriebene Ausdehnung eines einzigen Stückes ermüdet und gelähmt, seine Gedanken nicht durch die der Unterhaltung gewidmeten Pausen abgelenkt. Es ist, kurz gesagt, das Mittel der grossartigsten Einfachheit, durch welches die grossartigste Wirkung erzielt wurde. Dieses vollkommne und ungestörte Aufgehn aber in dem eigentlichen Kernpunkt einer einfachen Handlung wurde noch durch zwei andere Einrichtungen erreicht, die von der modernen Kritik am härtesten beurtheilt worden sind. Der Schauspieler wurde den Verhältnissen der gewöhnlichen Menschlichkeit entrückt durch die Maske, welche dem Gesicht ein fremdartiges und idealeres Gepräge, und der Stimme einen übermenschlichen Klang gab, durch die Kothurne an den Füssen und den perückenartigen Maskenaufsatz auf dem Kopf, welche einen jeden Künstler um mehrere Zoll vergrösserten, endlich durch

Polster in den glänzenden, bis auf die Füsse reichenden Gewändern, und durch ausgestopfte Handschuhe, welche die einzelnen Theile des Körpers der Grösse entsprechend machten. Ausserdem aber wurden die Weiberrollen ausschliesslich durch Männer dargestellt. Was den ersten Umstand anbetrifft, so darf man bei seiner Beurtheilung drei Momente nicht vergessen. Der griechische Schauspieler stellte im ernsten Drama fast niemals einen gewöhnlichen Menschen[21]) *dar, sondern meistens einen Gott oder einen Heros der Vorzeit, die an und für sich grösser und gewaltiger auftreten und ruhiger und würdiger sich bewegen mussten, als der historische Mensch. Der Verlust aber des Mienenspiels, der uns ein unersetzlicher zu sein scheint, war in den umfangreichen Theatern des Alterthums von keiner Bedeutung, wo doch der bei weitem grösste Theil des Publicums unmöglich im Stande war, dieses Mienenspiel zu beobachten, während in der erregtesten Scene nach der Katastrophe gewöhnlich bei dem ersten Schauspieler ein Wechsel der Maske eintrat, deren verzerrterer und schmerzhafter Ausdruck im Gegensatz zur heroischen Ruhe der Anfangsmaske allen in gleicher Weise sichtbar wurde*[22]). *Drittens war die nothwendige Folge von dem fehlenden Mienenspiel, dass der Schwerpunkt der Schauspielkunst auf die allen sichtbare Gesticulation gelegt wurde, die ausserordentlich stark und lebhaft war, und desshalb in jedem Falle vorher einen besonderen Unterricht erforderte. Dennoch muss die ganze Erscheinung eines so maskirten, wattirten, scheinbar auf Stelzen einherschreitenden Schauspielers auch im Alterthum,*

---

21) *Tragödien wie die* Phoenissen *und die* Eroberung von Milet *von Phrynichus, die* Perser *von Aeschylus bilden eben eine Ausnahme.*

22) *Da fast immer der erste Schauspieler mehrere Rollen darstellen musste, so war natürlich mit jedem Wechsel der Rolle auch der Wechsel der Maske verbunden; aber ein Maskenwechsel bei der Hauptrolle trat nur einmal ein.*

wenn man nicht daran gewöhnt, oder wenn das Theater besonders klein war, einen befremdenden und abenteuerlichen Eindruck gemacht haben. Wenigstens erzählt uns Philostrat, dass als in der kleinen spanischen Stadt Hispalis eine griechische Tragödie aufgeführt wurde, und der Held beim Beginn des Stückes mit langschleppenden Festgewändern, mit Maske, geöffnetem Mund und Kothurnen auftrat, Alles im Theater sich entsetzte, als er aber gar donnerartig zu declamiren angefangen hatte, das gesammte Publicum, wie von Dämonen gejagt, aus dem Theater hinauslief [23]. *Schwieriger zu behandeln ist der zweite berührte Umstand, das Fehlen der Frauen auf der Bühne, wiewohl die äusserliche Seite durch die Maskirung, durch den declamatorischen Unterricht, der eine grosse Geschmeidigkeit der Stimme bewirkte* [24]*, und durch das fehlende Minenspiel erledigt ist. Dennoch scheint bei dem Verfahren der Alten eine getreue Wiedergabe des weiblichen Seelenlebens kaum möglich zu sein, und desshalb berühren uns ihre Berichte so überaus seltsam, dass die Tragödie vor Phrynichus überhaupt keine Frauenpartieen besass, und dass nach ihrer Einführung ein berühmter Schauspieler die Electra zur Hauptrolle gehabt hat, andere, wie Aristodemus und Theodorus, die Antigone, noch seltsamer freilich, dass Polus, der berühmteste Schauspieler des Alterthums, am grössten in der Darstellung der Electra und des König Oedipus gewesen ist. Denn solche Begebenheiten, wie die von Gellius* [25] *erzählte, werden nicht oft vorgekommen sein, wie Polus nach dem Tode seines einzig geliebten Sohnes zuerst die Electra des Sophocles spielen musste, und nun in der Scene,*

---

23) *V. Philostrat. Vit. Apollon. V, 9.*

24) *Ueber die Geschmeidigkeit der Stimme des Theodorus v. Aristot. Rhet. III, 2, 4.*

25) *V. Gellius N. A. VII, 5.*

wo Electra die Urne mit den Ueberresten des todtgeglaubten Orestes wehklagend umfasst, die Graburne seines Sohnes auf die Bühne brachte, und durch sein natürliches Jammern und Wehklagen aller Augen mit Thränen erfüllte. Das Fehlen der Frauen ist unter allen Umständen eine, wenn auch im griechischen Theater gemilderte, Unvollkommenheit, die ihren vornehmsten Grund hatte in der Stellung der Frau im allgemeinen und der in geringen Achtung, die man — vermuthlich mit Unrecht — vor ihren geistigen Eigenschaften hatte. Die eine Gefahr aber (denn die moralischen Bedenken gehen uns nichts an) haben die Griechen dadurch glücklich vermieden, die heute ein Gegenstand täglicher Beobachtung sein kann, dass bei ihrem Publicum, welches in der Tragödie wenigstens in enormer Ueberzahl aus Männern bestand, in der Komödie nur aus Männern, ein Stück allein wegen einer Schauspielerin gefallen und sich erhalten konnte, da ja der Mann in der Beurtheilung eines — besonders mit Anmuth und Schönheit ausgestatteten weiblichen Wesens — aus Instinkt oder Galanterie auffallend milde zu sein pflegt. Eine Erscheinung, die in den grossen Theatern Italiens heute durchweg einen solchen Charakter angenommen hat, dass der männliche Theil des Publicum's während der meisten Scenen eines Stückes gewöhnlich die Zeitungen liest oder sonst sich angenehm beschäftigt, und nur dann aufpasst und erregt wird, wenn die gefeierte Sängerin oder Schauspielerin wieder auf der Bühne ist.

Und nun gestatten Sie mir auch ein Wort über die B ü h n e selbst, die von den Theatereinrichtungen am wenigsten mit dem modernen Princip in Widerspruch sich befindet. Das griechische Theater bestand aus drei Haupttheilen, wie das moderne aus deren zwei besteht. Der älteste ist die schon öfters genannte unbedeckte, fast kreisförmige O r c h e s t r a, der Tanzplatz für den Chor, auf welchem früher um den

in der Mitte befindlichen Altar die rein chorischen Aufführungen stattzufinden pflegten, und der für dramatische Vorstellungen durch ein hölzernes Gerüst um mehrere Fuss erhöht wurde. Er befand sich da, wo heute der Platz für das Orchester und der grösste Theil des Parquets ist, und hatte die beiden Hanpteingänge zum Theater sowohl für die Choreuten, wie für die Zuschauer. Unmittelbar von seinem Rande ausgehend und nur bisweilen durch eine steinerne Brüstung getrennt, erhob sich der gleichfalls unbedeckte Raum für das Publicum, der sich fast immer an einen Berg anlehnte, oder, war dieser felsig, in ihn hineingehauen war. Die Plätze bestanden hier ursprünglich aus hölzernen Bänken, später gewöhnlich aus steinernen Sitzreihen, die halbkreisförmig in schräger Linie in die Höhe gingen, nach einer gewissen Zahl von Reihen, gewöhnlich 20—30, durch einen rund herum horizontal gehenden, breiteren Gürtel oder Gang von einander getrennt waren, und ausserdem eine Menge von Treppen, die zur bequemeren Communication gewissermassen als Radien vom Mittelpunkt der Orchestra bis oben hinauf führten und die regelmässigen Reihen durchbrachen, in eine Anzahl von sogenannten Keilen zerlegt wurden. Ganz getrennt von diesen beiden Theilen, sogar ursprünglich öfters durch eine über die Orchestra führende Landstrasse von ihnen geschieden, erhob sich mehrere Fuss über dem Boden der Orchestra die Bühne oder Scene, die ein gesondertes und bedecktes Gebäude für sich in Anspruch nahm, und der jüngste Theil des alten Theaters ist. Die griechische Bühne hatte mit dem modernen Dilettantentheater die eine Eigenthümlichkeit gemein, dass sie in einem Stück immer nur eine Hinterwand hatte, die gewöhnlich einen Pallast mit Säulenhallen und mehrfachen Ausgängen, seltener einen Tempel oder eine blosse Landschaft darstellte, während die beweglichen Seitenwände durch Ver-

änderung der Nachbarschaft eine Verlegung der Scene möglich machen konnten. So war z. B. in den Eumeniden des Aeschylus immer derselbe Tempel die Hinterwand, nur dass die Verlegung der Scene nach Athen durch Veränderung der Seitenwände angedeutet wurde. Doch darf man keineswegs aus dieser scheinbaren Armuth, die nur im innigsten Zusammenhang mit dem einfachen Charakter des Drama's stand, auf einen kindlichen Zustand ihrer Einrichtungen schliessen. Im Gegentheil schon nach der durchgreifenden Reform des Aeschylus besass das Theater die wichtigsten Maschineneinrichtungen der Neuzeit: nämlich die mit dem Schnürboden verbundene Flugmaschine, durch welche Götter und Heroen erschienen, die Versenkung mit der sogenannten Treppe des Charon, auf welcher Flüsse, Schatten, Geister der Verstorbenen kamen und verschwanden, und die sogenannten Rollwalzen, durch welche das Innere des Pallastes oder Tempels nach Verschiebung der Hinterwand den Zuschauern sichtbar wurde. Was die Dimensionen der Bühne anbetrifft, so war sie immer breiter als die Orchestra und hatte später gewöhnlich die doppelte Breite derselben, d. h. sie war durchschnittlich 40—50 Meter breit, und damit etwa gleichkommend der Breite der grössten Bühne der heutigen Welt im Pariser Opernhaus, wogegen die Tiefe, wiewohl ausreichend für die wenigen agirenden Personen, unverhältnissmässig kleiner war, und beispielsweise bei gleicher Breite der Pariser Bühne, das Verhältniss zu deren Tiefe wie 1 : 3 oder 4 hatte. Der Bote also, der von der linken oder rechten Seitenwand zu den Agirenden herantrat, hatte bis zum Mittelpunkt der Bühne einen anständigen Marsch zu machen. Im ganzen aber war diese durch die geringe Tiefe der Bühne bedingte einfache Gruppirung der Handelnden in Linien, ohne Verwerthung perspectivischer Wirkungen und ohne Ueberhäufung für das

Auge leicht wahrnehmbar und wohlthuend, zumal bei einem Volke, das in jeder bedeutenden und dramatischen Situation oder Gruppe auf der Bühne an die Marmorreliefs und Marmorgruppen erinnert wurde, welche seine Tempelgiebel seine Strassen und Plätze schmückten, und welches stets neue Motive der künstlerischen, plastischen Darstellung darin fand. — Der dem Zuschauerraum abgewandte Theil der Bühne endlich, der gewöhnlich mit Seitengebäuden umgeben war, enthielt die Ankleidezimmer für Schauspieler und Choreuten und die Räume für nothwendige Utensilien[26]).

Wenn nach dieser Auseinandersetzung die objective Möglichkeit nicht wird geleugnet werden können, dass die nationale Bühne der Griechen Factoren und Einrichtungen besass, welche einen reinen, unbefangenen, nachhaltigen und desshalb erziehenden Einfluss auszuüben im Stande waren, so wird nur übrig bleiben, das Verhältniss des Publicums vor und während einer Vorstellung ins Auge zu fassen. Das moderne Publicum ist mit dem heutigen Theater durch zwei Beziehungen verbunden: es ist ein zahlender Factor, der gewöhnlich durch sein Eintrittsgeld die Kosten der Aufführungen decken muss, und seine öffentlichen Blätter haben nach der Vorstellung das Recht einer freien —

---

26) *Die Schilderung des Theaters und der Bühneneinrichtungen nach Strack, das altgriechische Theatergebäude. Potsdam 1843; Wieseler, Theatergebäude. Göttingen 1851. Julius Sommerbrodt Scenica. Berlin 1876; Fr. Schöll in Ritschl's Ausgabe der Septem adversus Thebas (Leipzig 1875). S. 29 ff. — Nicht zugänglich waren damals die Aufsätze von Otto Benndorf: Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters in Zeitschrift für Oesterreich. Gymn. 1875 S. 1 f. S. 83 ff. S. 579 ff. S. 731 ff. — Ich habe absichtlich bei dem classischen Theater der Griechen (d. h. der attischen Bühne) keinen Vorhang (aulaeum) erwähnt, weil ich mit Schlegel a. O. I, S. 89 überzeugt bin, dass er eine Erfindung späterer Zeit ist (vielleicht der euripideischen). — Die genaueste Schilderung eines alten Schriftstellers findet sich bei Vitruv V, 3 ff., der auch für seine Zeit jene Vorschrift gibt, dass die Bühne doppelt so breit als der Durchmesser der Orchestra sein soll.*

allerdings in den meisten Fällen unzureichenden — Kritik. Durch weit zahlreichere Fäden war das griechische Publicum mit den Theatereinrichtungen in Zusammenhang gebracht. Schon das ist von Bedeutung, dass diese Fäden sich nicht nur auf einen kleinen Procentsatz der Bevölkerung einer Stadt erstreckten, sondern die ganze Volksmenge in Bewegung setzten, da eine jede Aufführung das Volk als solches beschäftigen musste. Man kann nämlich für Griechenland annehmen, dass in allen Fällen der Zuschauerraum weit mehr als die gesammte männliche Bevölkerung der Stadt aufnehmen konnte; denn das Dionysostheater in Athen, das nicht zu den grössten gehörte, fasste 30,000 Zuschauer bei einer etwa gleich grossen Zahl von Bürgern und Metöken der Stadt, das Theater von Megalopolis, das aus etwas jüngerer Zeit stammt, 40,000 Zuschauer bei 60,000 Einwohnern und 15,000 waffenfähigen Männer der Stadt[27]*). Die modernen Verhältnisse zeigen dagegen folgende Zahlen: Von stehenden Theatern fasst das neue Pariser Opernhaus, das grösste Theatergebäude der Jetztzeit, nur etwas über 2000 Personen, da sämmtliche Plätze bis zum höchsten Rang aus Sammetsesseln bestehen und numerirt sind, das Theater aber, welches den grössten Zuschauerraum besitzt, San Carlo in Neapel 6000 Personen; dann kommen della Scala in Mailand mit 4000, und Chatelet in Paris mit 3500 Personen. Das grösste Sommertheater, welches in Florenz sich befindet und oben zum Theil offen ist, fasst 11,000 Personen, also etwas mehr, als Tübingen Einwohner hat. Die Durchschnittszahl unserer grössten stehenden*

27) *Ueber das Dionysostheater v. Plato Symp. p. 175 E.* καὶ ἐκφανὴς ἐγένετο πρώην ἐν μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις, *Legg. II, p. 568 D, aus welcher Stelle auch auf die Anwesenheit von Frauen geschlossen werden darf (ebenso aus VII p. 817). Ueber das von Megalopolis s. Wieseler a. O. S. 6.*

Theater von 3800 Zuschauern, wird etwa dem zehnten Theil der betreffenden Durchschnittszahl in Griechenland entsprechen. Schon dieser Umstand erklärt genügend eine allgemeinere Theilnahme und Bewegung, die bereits lange vor der Aufführung selbst bei der Menge einzutreten pflegten. Die erste Thatsache, welche Gegenstand des allgemeinen Interesse's wurde, war, dass ein Dichter sein Stück der Obrigkeit eingereicht, dass diese, unterstützt durch das Gutachten einer kritischen Commission, es angenommen, und dem Dichter den üblichen Chor bewilligt hatte[28]*. Dieses Interesse wurde gesteigert, da bald unter zahlreichen andern Bewerbungen der zweite und dritte Dichter genannt wurden, die, nachdem ihre Stücke gleichfalls angenommen waren, mit jenem ersten den Wettkampf bestehen wollten. So war ein Tag des Festes besetzt, es folgten die andern in ähnlicher Weise nach. Dann kamen die freiwilligen Meldungen aus dem Volk zu den Chören, welche in den verschiedenen Dramen gebraucht wurden, die Thätigkeit und Bemühungen der reichen Bürger, deren Pflicht es war, diese Chöre zu bekleiden und auszurüsten und die nothwendigen Musiker herbeizuschaffen, ihr Wetteifer in der möglichst glänzenden Ausstattung der Stücke, und das Engagiren der drei Schauspieler*[29]*, darauf kamen die Proben*

---

28) *Diese Obrigkeit war in Athen der Archon Eponymos für die Dionysien, der Archon Basileus für die Lenäen (Pollux VIII, 89 ff.). — Die vermuthlich mit den athenischen Stämmen in Beziehung stehenden Preisrichter hiessen* κριταὶ οἱ ἐκ Διονυσίων. — *Die weiteren technischen Ausdrücke:* χορὸν αἰτεῖν, χορὸν διδόναι, δρᾶμα καθεῖναι, λαγχάνειν διδάσκαλον (*Chormeister*) *oder* ὑποδιδάσκαλον, χορὸν διδάσκειν. — *Uebrigens dürfen wir analoge Verhältnisse auch in andern griechischen Städten voraussetzen, wie solche für Sicilien feststehen.*

29) *Ueber diese Liturgie der Reichen, die man im allgemeinen mit dem Namen der Choregie umfasst, und die bis zur Zeit Alexander's d. Grossen ausgeübt wurde, v. Boeckh, Staatshaushalt I, S. 487 ff. Das erste Beispiel einer tragischen Choregie gab Themistocles nach Plutarch Them. 5. Ueber die*

des Chors und der Schauspieler, die verschiedenen Urtheile der einzelnen Ausführenden, die bei der Menge rasch Eingang fanden, Parteien bildeten, hier Hoffnungen, dort Befürchtungen erregten, bei allen die Erwartungen auf das höchste spannten, und zuletzt das Loosen der Dichter und Schauspieler über die Reihenfolge der aufzuführenden Concurrenzstücke[30]. *Endlich waren die Festtage selbst da. Schon am frühen Morgen strömte jetzt das Volk, in der ältesten Zeit mit Kränzen geschmückt, vom Lande und der Stadt zu den beiden Haupteingängen des Theaters, um zunächst an den Theaterpächter sein Eintrittsgeld zu entrichten, das ursprünglich nach unserm Gelde aus 80 Pfennigen für die Person bestand, in der klassischen Zeit auf 25 Pfennige herabgesetzt war, welche die ärmeren Klassen ausserdem nach dem Gesetze des Pericles aus der Staats-*

---

durchschnittlichen Gesammtkosten, welche die Ausrüstung eines tragischen Chores veranlasste, sind wir nicht genau unterrichtet, wenn auch einzelne Zahlen überliefert sind, z. B. 3000 Drachmen für einen tragischen Chor von Lysias S. 698. V. Schoemann Gr. Alterth. I. S. 475 ff. — Der Chorege, welcher gesiegt hatte, pflegte in einer der schönsten Strassen Athens ein Weihgeschenk, in Gestalt eines Dreifusses (χορηγικὸς τρίπους) *mit Inschrift aufzustellen (v. Pausan. I, 20), welche den Archon, das Fest, den Choregen mit seinem Stamm, den Dichter und bisweilen auch den ersten Schauspieler angab. Aus diesen Inschriften wurden später die überaus wichtigen* διδασκαλίαι *zuerst von Aristoteles und Dicaearch, später von den alexandrinischen Gelehrten, besonders Kallimachos und Eratosthenes zusammengestellt. V. Boeckh Abhandl. a. O. 1816—17 S. 86: „Die Didaskalien sind nächst den Münzen und Inschriften und den Werken der ersten Geschichtsschreiber die lautersten und zuverlässigsten Quellen, gleichzeitige Urkunden über die wirklich aufgeführten Stücke, gesammelt von Schriftstellern, denen eine längst untergegangene Welt von Denkmälern offen lag.“ Das berühmteste Denkmal dieser Art ist das im J. 334 v. Chr. aufgestellte choregische Denkmal des Lysikrates, die sogenannte „Laterne des Demosthenes“ (10,67 Meter hoch).*

30) *Ueber die Verlosung und den Aufruf durch die Trompete ist die wichtigste Stelle Pollux IV, 88; einen Ruf des Herolds erwähnt Aristoph. Ach. 11.*

kasse ersetzt bekamen [31]). *Bald waren die zahlreichen Treppen, die Gänge und Reihen von Tausenden von Menschen bedeckt, die mit südlicher Beweglichkeit und Lautheit heraufklimmend, in der ganzen Buntheit der griechischen Trachten, unter dem dunkelblau sich darüber wölbenden Himmel ein lebhaftes und erfreuliches Bild abgaben* [32]). *Die vornehmeren, meist Priester und Beamte, nahmen auf den untersten Reihen Platz, die nur in seltenen Fällen durch Lehnen und Verzierungen eine Bevorzugung erhalten hatten, die gewöhnlichen Stände besetzten die andern Plätze, und die Frauen mussten ungalanter Weise bis oben hinauf* [33]). *Plötzlich erscholl der Ruf oder die Trompete des Heroldes, die Wogen der Unterhaltung legten sich, und die Vorstellung begann. Das Publicum, das in den meisten Fällen, jedenfalls in allen grösseren Städten, verwöhnt und streng, in Athen wegen seiner unbarmherzigen Kritik berüchtigt war, hörte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zu, ohne das angeborene Temperament in der grossen Lebhaftigkeit des Beifallklatschens und beim Missfallen des schonungslosen Pfeifens und Lärmens, zu verleugnen* [34]), *und ertrug, um*

---

31) *Ueber das Eintrittsgeld* (θεωρικόν) *v.* ***Boeckh***, *Staatsh. I, S. 235 bis 240. — Der Theaterpächter* θεατρώνης *oder* θεατροπώλης. — *Ueber Bewirthung im Theater Athen. XI, S. 464* (οἶνος καὶ τραγήματα).

32) *V.* ***O. Müller*** *a. O. II. S. 50: »Das Theater von Athen war so an die Südseite des Burgfelsens angebaut, dass man auf der Bühne stehend den grössten Theil der Stadt und den Hafen links, das Land Attika aber fast ganz rechts hatte.“ Derselbe kl. Schriften I, S. 503. Es versteht sich von selbst, dass von fast allen Plätzen des Theaters aus immer ein grosser Theil der umgebenden Landschaft erblickt werden konnte.*

33) *Die 67 ausgehauenen Thronsessel von pentelischem Marmor unten, im athenischen Dionysostheater mit ihren Inschriften liefern den Beweis, dass sie für Priester, Cultusbeamte, Archonten und Thesmoteten bestimmt waren. Die Plätze der Frauen erweist die Analogie bei den Römern.*

34) *Zeichen des* ***Beifalls*** εὐημερεῖν, *des* ***Missfallens*** συρίττειν (*pfeifen*) κλώζειν (*mit der Zunge schnalzen*), πτερνοκοπεῖν (*mit den Füssen trampeln*). *V. Pollux II, 197 IV, 122. Demosth. de cor. S. 315. Im allgemeinen* ***Boettiger***, *opusc. S. 317.*

sein Urtheil über die wettkämpfenden Dichter zu bilden, viele Stunden hindurch in der Frühlingszeit die Strahlen der griechischen Sonne, die noch in der Mittagszeit und am späten Nachmittag die Menge im Theater erreichten, indem es mit der Bedürfnisslosigkeit des Südländers nur in den Pausen nach den einzelnen Stücken Wein und Zuckerwerk zu sich nahm, welches die Diener des Theaterpächters für das Eintrittsgeld herumreichen mussten. Denn wir können annehmen, dass mit der Aufführung von drei Trilogieen oder Tetralogieen fast der ganze Tag verbracht zu werden pflegte, so dass ein pflichtgemässes Ausharren nicht ohne Selbstlosigkeit und Anstrengung möglich war. Wie schonungslos aber auch das Publicum gegen die einzelnen Schauspieler war, von denen besonders der dritte am häufigsten zu Scandal Veranlassung gab, wie streng es auf reine und dialektfreie Aussprache und auf richtige Betonung sah, so voll und ganz liess es die Dichtung und die musikalische Composition auf sich wirken, so gerecht und unbefangen war es in der Beurtheilung des Dichters, und liess sich von ihm zu seiner idealen Höhe hinaufziehn, so dass die Commission, welcher die Vertheilung des aus einem Epheukranz bestehenden ersten Preises oblag, sich unbedingt auf die Haltung und das Urtheil der Menge verlassen konnte[35]. *In zahlreichen historischen Beispielen sind uns die Wirkungen und die gediegenen Urtheile, welche diese Aufführungen hervorriefen, überliefert; sie begeisterten jeden, selbst den Barbaren, der Zeuge dieser mächtigen Eindrücke*

35) *Nur der erste Preis* (πρωτεῖα) *bestand aus einem solchen Kranz, der ausserdem einen lang herabfallenden Wollstreifen umschlang. Der bekränzte Sieger wurde dem Publikum vorgeführt. Auch der zweite Preis* (δευτεραῖα) *war noch ehrenvoll. Ihn erhielt z. B. Sophocles mit seinem Oedipus Rex als Philocles, ein Epigone des Aeschylus, den ersten erhielt* (*Schneidewin Einl. S.* 28; *O. Ribbeck a. O. S.* 25). *Der dritte* (τριτεῖα) *war einer Niederlage gleich.*

sein durfte; sie bewirkten, dass, als der Alexanderzug die Kenntniss davon im Orient verbreitet hatte, die Pflege des griechischen Theaters und der griechischen Musik mit ausschliesslich griechischen Künstlern in langdauernder Erbschaft von den orientalischen Fürsten als Hauptaufgabe ihrer Regierung angesehen wurde, dass zur Zeit des Crassus am parthischen Hofe euripideische Tragödien aufgeführt wurden, und dass die persische Dynastie der Sassaniden für die Erhaltung der griechischen Bühne gerade so viel leistete, als die ersten Chalifen der Araber[36]*), ja sie bewirkten, dass auch unsere so prosaische Zeit nach 2000 Jahren die Meisterwerke des griechischen Drama's, wenn auch in etwas veränderter Gestalt, der Bühne zurückgegeben hat.*

Einige wenige, glänzendere Beispiele aber, welche mit dem unvergänglichen Ruhm des classischen Griechenlands eng verwoben sind, dürfen hier nicht unberührt bleiben. Wohl den besten Beweis von der grossen Unbefangenheit des athenischen Publicums liefert jene von Herodot und Strabo[37]*) erwähnte Erzählung über die erste Aufführung der Einnahme von Milet, einer Tragödie des Dichters Phrynichus. Als hier in der Dichtung die Einnahme dieser griechischen Stadt durch die Perser erfolgt war, und nun die jonischen Brüder Athens mit Ketten beladen den weiten Weg von ihrer herrlichen Stadt, ihren Tempeln und ihren Göttern in die persische Gefangenschaft antreten mussten, da brach das ganze Publicum, das, wie erwähnt, nicht überwiegend aus Frauen bestand, in lautes Weinen und*

---

36) *V. über die Aufführung der Bacchen des Euripides am parthischen Hof die ergreifende Darstellung bei Plut. Crassus* 33. *Christ, Metrik S.* 673. *Ueber die Verbreitung der Tragödie Westphal a. O. II, S.* 63—65.

37) *V. Herod. VI,* 21. *Strabo XIV, S.* 635. — *Ausserdem Schol. Aristoph. Vesp.* 1481.

Wehklagen aus. Der Staat aber bestrafte den Dichter, der auch sonst in seinen Stücken vielfach gerade an die weicheren Gefühle der Menschen appellirt hatte, mit 1000 Drachmen Geldbusse, und verordnete, dass die Tragödie, welche das Volk an ein unglückliches Ereigniss seiner Geschichte erinnert hatte, niemals wieder aufgeführt werden dürfe. Die dramatische Wirkung aber an sich auf eine nach vielen Tausenden zählende Menschenmasse steht in der Geschichte des Bühnenwesens einzig da. — In welch anderer Weise sehen wir wenige Jahre später Aeschylus in seinen Persern auf die Gemüther seines Volkes einwirken, dass nach dem glänzendsten Siege plötzlich in ungeahnter und bewunderter Machtfülle sich befand. Wie stellt er den schrecklichen Sturz der persischen Macht nach der Seeschlacht bei Salamis dar als ein Gottesgericht, das über den Gegner hereingebrochen ist, der frech die ihm von der Gottheit gezogenen natürlichen Grenzen übersprungen, schamlos das heiligste verletzt hat, was das Land der Griechen besass, wie ehrt er aber die Tapferkeit des Gegner's und damit das eigne Volk, das diesen Gegner niedergeschmettert, wie wenig endlich erregt er bei den Seinen den Stolz und die Ueberhebung, sondern mahnt sie allein zur Demuth, Mässigung und Gottesfurcht, die sie aus diesem erschütternden Beispiel von Uebermuth und Gottlosigkeit lernen sollen. Ist es nicht das beredteste Zeugniss, dass das athenische Volk, dessen Ruhmbegierde und Ruhmgefühl der Dichter keineswegs erheblich geschmeichelt hatte, dieser Tragödie den ersten Preis bestimmte? [38]) *Und hat bei uns jemals in der Zeit der grössten Erhebung ein dramatischer Dichter ähnliche Töne angeschlagen? — Und wieder ein halbes Jahrhundert später da entsteht auf demselben Boden die lieb-*

---

38) *V. besonders Teuffel in der genannten Ausgabe S. 28—31.*

lichste Tragödie, welche das Alterthum hervorgebracht hat, freilich auch die letzte des guten classischen Jahrhunderts, das allein dem griechischen Volk weit über 200 Tragödien erzeugt hat, der Oedipus auf Colonus, in welcher der greise Dichter Sophocles mit wehmüthigem Ton das Elend der menschlichen Existenz schildert und mit warmer Empfindung der tröstenden und erhebenden Hoffnung auf eine Ruhe nach diesem Leiden, auf einen erlösenden Tod Ausdruck giebt.

Nie geboren zu sein, ist der
Wünsche grösster; und wenn du lebst,
Ist das andere, schnell dahin
Wieder zu gehn, woher du kamest.
Denn so lange die Jugend blüht,
Leichten, thörichten Sinnes voll,
Wer lebt ohne Bekümmerniss?
Wo blieb eine Beschwerd' ihm fern?
Mord, Hader, Aufruhr, Kriegeskampf,
Neid und Hass: am düstern Ende
Naht sich, verachtet,
Oede, kraftlos, aller Freunde
Leer, das Alter, dem sich jedes
Wehe des Weh's gesellt hat[39]).

Daneben aber klingt durch die leise Erinnerung auch an das Schöne, welches diese irdische Welt bietet, das der Dichter selbst so bald verlassen sollte, indem mit fast modern-sentimentaler Naturempfindung die Reize der heimatlichen Gegend besungen werden.

Zur rossprangenden Flur, o Freund,
Kamst du hier, zu des Landes bestem Wohnsitz,
Dem glanzvollen Colonos, wo
Häufig flatternd die Nachtigall

---

39) *V. 1217—1230, übersetzt von* Donner (*Heidelberg 1850*). *Nachher v. 668—680.*

In helltönenden Lauten klagt
Aus den grünenden Schluchten,
Wo weinfarbiger Epheu rankt,
Tief im heiligen Laube des
Gottes, dem schattigen, früchtebeladenen,
Dem stillen, das kein Sturmwind
Bewegt, wo der begeisterte
Freudengott Dionysos stets hereinzieht,
Im Chor göttlicher Ammen schwärmend.

Als der Dichter diese Worte den Richtern vortrug, die in Folge einer Anklage seines Sohnes über seine Schwachköpfigkeit zu urtheilen hatten, wiesen sie entzückt und beschämt den Kläger ab; und das athenische Volk trat der Beurtheilung der Richter vollständig bei. Denn als wenige Jahre nach dem Tode des Dichters die Tragödie zur Aufführung gelangte, erhielt sie den ersten Preis[40]*. Das ganze Alterthum aber bis zum nüchternen Cicero hat nicht aufgehört, sie als das süsseste zu preisen, das die Dichtkunst hervorgebracht hat; und auch unsern Tagen war es vergönnt, die ganze Tiefe des Gefühls, das darin verborgen ist, zu erkennen und zu empfinden, nachdem Felix Mendelssohn-Bartholdy der Tragödie den musikalischen Duft, den uns die neidische Zeit hier, wie in allen Fällen, vorenthalten hatte, in so glänzender Weise wiedergegeben hat, er, der als rettender Prinz jenes schlummernde Dornröschen der griechischen Muse aus langem Schlafe erweckt und allen Zeitgenossen seine unvergängliche und unvertilgbare Schönheit wieder vor die Seele gezaubert hat*[41]*.*

---

40) *Ueber die Aufführung s. Schneidewin-Nauck a. O. S. 27 f. O. Ribbeck a. O. S. 29. Die von Cicero Cat. maj. 7, 22 und auch sonst überlieferte Erzählung von jener Anklage ist vermuthlich eine Anekdote: V. Schneidewin allgemeine Einleitung z. Sophokles I. S. 23. Leutsch, das Grab des Sophokles in Philol. I, S. 128—133. O. Müller a. O. II, S. 125, not. 44. Schöll, Leben des Sophokles S. 345 ff.*

41) *Ueber die Compositionen der Antigone und des Oedipus auf Colonus v. Reissmann Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Berlin 1872) S. 235 f. 249 f.*

Betrachten wir zum Schluss in dem Spiegel des Alter-

---

271 f. 274. 285. Die A n t i g o n e *wurde am 28. October 1841 zum ersten Male im neuen Palais in Potsdam aufgeführt (Antigone = Frau Crelinger, Ismene = Bertha Crelinger, Eurydice = Frau Wolf, Creon = Herr Kott, Haemon = Herr Devrient, Teiresias = Herr Franz), dann am 6. Nov. wiederholt; bei beiden Aufführungen war die Begeisterung der eingeladenen Gäste eine noch nie dagewesene. Am interessantesten ist, dass die im Odeontheater von Paris durch Julius Stern geleitete Aufführung der Antigone 77 Wiederholungen erlebte. — Der Oedipus wurde gleichfalls in Potsdam zuerst den 1. Nov. 1845 gegeben, jedoch nicht mit dem Erfolg, wie die Antigone. — Es verdient erwähnt zu werden, dass schon in Weimar, zur Zeit Goethe's, i. J. 1809 „Antigone" nach einer Bearbeitung von Fr. Rochlitz zum Geburtstage der Grossherzogin aufgeführt und mehrmals wiederholt worden war. — Bei den Potsdamer Aufführungen war Bühne, Orchester und Zuschauerraum in antiker Weise aufgebaut und eingerichtet worden; nur von dem Fehlen der weiblichen Schauspieler, von Masken und Kothurnen hatte man mit Recht abgesehen. — Das Urtheil von* S c h l ü t e r *a. O. S. 199 über diese beiden Compositionen ist ungerecht. — Es genügt auf die Beurtheilungen von A.* B o e c k h *und* R e i s s m a n n *zu verweisen. Jener schrieb nach der Aufführung: „Er hat diese Mittel (sc. unsere) so in Bewegung gesetzt, wie es dem Charakter der Chorlieder und der darin enthaltenen Gedanken angemessen ist, folgend der grossartigen und erhabenen, der betrachtenden und theoretischen, der trüben und mehr heiteren und hoffenden Stimmung des Chors: das Edle und Würdige des Gesammteindruckes entscheidet für die Vortrefflichkeit der Musik auch dem, welcher die einzelnen Schönheiten nicht verfolgen kann. Hierdurch darf sich jedes antiquarische Gewissen beschwichtigt fühlen, da zumal kein Antiquar im Stande sein wird, an der Stelle dieser Musik eine antike zu setzen."* R e i s s m a n n *a. O. S. 252: „Abgesehen von diesen Bedenken formeller Art ist Mendelssohn's Musik zur Antigone eine der köstlichsten Schöpfungen des Meisters; ein beredtes Zeugniss für seine klare Anschauung griechischen Geistes. Seit seiner frühesten Jugend war er mit diesem vertraut; seine eigene Welt- und Lebensanschauung war griechischem Wesen auch soweit verwandt, dass wir hier viel weniger von jenem Zersetzungsprozess gewahren, welchen die meisten übrigen, namentlich die Oratorienstoffe in seinem Innern erfahren." Und weiter S. 285: „Die Musik zum Oedipus in Kolonos dagegen hat er wieder mit dem vollen Antheil, den er an diesen Arbeiten von vorneherein nahm, ausgeführt. Die Chöre sind noch mehr im Sinne der griechischen Meister construirt, als die der Antigone. Diese fanden wir mehr liedmässig gliedernd, als die alten rhythmischen Systeme darstellend; bei den Chören des Oedipus sind diese mehr vom Meister berücksichtigt worden; er folgte hier augenscheinlich jenen Winken Boeckh's." — Diesen beiden Conpositionen ist als ebenbürtige Leistung in der letzten Zeit gefolgt der* O e d i p u s R e x *von* E d u a r d L a s s e n.

tums das Publicum der Jetztzeit, das ich Gelegenheit hatte zu studiren in zahlreichen Theatervorstellungen, denen ich seit 15 Jahren in den grösseren Theatern Deutschlands, Italiens und Frankreichs beigewohnt habe [42]). *In unserer Zeit wird eine einheitliche erziehende Wirkung des Theaters durch drei Umstände verhindert. Zunächst ist die Kluft zwischen Gebildeten und Ungebildeten bei uns weit grösser, als im Alterthum, so dass es ungleich schwerer ist, eine gleiche Wirkung auf alle hervorzubringen, und gewöhnlich ein Theil befriedigt sein wird, während der andere missgestimmt ist, der Schauspieler, welcher auf der Galerie Begeisterung erweckt, im Parquet Kopfschütteln erregen wird. Dann wird durch die jährliche Erhöhung der Eintrittspreise in den grösseren Städten der intelligente Mittelstand mehr und mehr vom Theaterbesuch ausgeschlossen, und dieser ein Privilegium der ungebildeten Reichen, die nach üppigem Mahl, auf weichem Polster gelagert, das Mittel der Erholung benutzen, welches durch die Abwechslung der sinnlichen Genüsse und die angenehme Unterhaltung in den Pausen ein zu frühes Einschlafen am sichersten verhindert, so dass auch dadurch Erziehungsresultate unmöglich zu sein scheinen. Drittens sind es die veränderten gesellschaftlichen Anforderungen, welche überall einen starken Rückgang erfahren haben, und überall, um mit Göthe zu sprechen, „wenig Witz und viel Behagen“ zeigen und beanspruchen. In Frankreich und Italien hat das Uebel angefangen, und hat als innerstes Motiv gehabt den ungünstigen Einfluss eines starken Frauengeschlechts auf eine entnervte Männerwelt, durch welchen die Frau zuerst in den socialen Vordergrund gekommen ist, seit einigen Decennien*

42) *Diese Kenntniss erstreckt sich auf die Theater von Posen, Königsberg, Berlin, Dresden, Hannover, München, Stuttgart, Wien, Venedig, Florenz, Rom und Paris.*

sogar in den politischen. Für das Bühnenwesen hatte diese Veränderung die Verlegung des Schwerpunkts am Theaterabend auf die Pausen, d. h. auf den Empfang in den Logen, der vollkommen als Visite angerechnet wird, und auf die Unterhaltungen im grossartigen Foyer bewirkt, und im allgemeinen eine unendliche, an die römische Kaiserzeit erinnernde, Steigerung des Luxus, des Glanzes und der Decorationen hervorgerufen. Schlagen wir uns aber nicht an die Brust und sprechen: wir sind gross und sie sind klein. Denn die letzten Wellen jener socialen Bewegung sind auch über unser deutsches Vaterland gerollt, obwohl hier das Motiv der romanischen Länder gefehlt hat, und noch ist nicht zu spüren, dass ein starker Gegenwind sie wieder zurückgetrieben hat. Auch bei uns haben sie angefangen den Sinn für gediegene Einfachheit, der dem Deutschen angeboren ist, zu ersticken, und ein übertriebenes Verlangen nach dem äusserlichen und materiellen, nach der Form statt nach dem Inhalt, geweckt. Sie haben die abgeschmackte romanische Oper über die Alpen und über den Rhein geführt, und das romanische Ballet, das noch Friedrich der Grosse mit zarter Schüchternheit aufführen liess, als ein unvermeidliches Accidenz der tragischen Oper einverleibt. Sie haben im ganzen die Veränderung der Töne bewirkt, welche heute angeschlagen werden müssen, um zu wirken, und einzelne Erscheinungen hervorgerufen, wie zum Beispiel die geringe Anziehungskraft, welche heute unsere klassische Tragödie auf das Publicum auszuüben pflegt. Ob sie auch die letzten Reste von Bildungsmitteln vernichten werden, welche unser Theater gehabt hat, wie dieselben in Italien bereits ganz[43]), in Paris zum grossen Theil vernichtet worden

---

43) Ueber italienische Theaterverhältnisse veröffentlicht gegenwärtig H. v. Littrow in der „Wiener Abendpost“ interessante Mittheilungen unter dem

sind, oder ob einmal eine starke Regierung nach antikem Vorbild sich wieder eine Nationalbühne schaffen und mit scharfem Messer alle Geschwüre vernichten wird, welche unsre Theaterverhältnisse umgeben, vermögen wir heute nicht zu sagen: der patriotische Mensch aber sieht in unserm jungen Vaterlande auch in dieser Beziehung der Zukunft mit Zuversicht entgegen, und wird dort, wo ihn sein Beruf und die menschliche Gesellschaft hingestellt haben, nicht aufhören zu wirken, dass die deutschen Tugenden Zucht, Fleiss, Einfachheit, Gediegenheit uns erhalten bleiben, und die Selbsterkenntniss nicht untergehe unter Selbstüberschätzung und Selbstvergötterung [44]).

Titel: „Die dramatische Kunst in Italien." V. Signale für die musikalische Welt 1878. N. 4. S. 61.

44) *Aehnliche Gedanken über den Unterschied des antiken und modernen Theaters finden sich bei Rieckher, über den Unterschied des antiken, besonders des griechischen, und des modernen Theaters, namentlich S. 5, 9, 12 u. a. Tübingen, Fues. 1871. — Über die Reform des modernen Theaters hat neulich gehandelt R. Genée: Das deutsche Theater und die Reform-Frage. Berlin, Habel 1878.*

---

a. Der Plan des Dionysostheaters in Athen.

(V. W. Vischer in Neues Schweizerisches Museum 1863 S. 1—13 und 35—77; J. Langl, Bilder zur Geschichte n. 20.)

Der Bau dieses Theaters, welches fast allen griechischen Theatern zum Muster gedient hat, wurde in der 70. Olympiade (um 500 v. Ch.) nach dem Einsturz der alten hölzernen Sitzgerüste begonnen und zwischen den Jahren 340—330 v. Ch. unter der Verwaltung des Lykurgos beendet. Die Ausgrabungen desselben begannen i. J. 1862 unter Leitung des Herrn Hofbaurath Strack. Die Trümmer belehren uns über folgendes.

1. *Die Orchestra* (χορός, ὀρχήστρα), *ist sehr gross, und fast der Bühnenbreite gleich; von der ersten Sitzreihe bis zur neuen Bühnenwand sind 17,96 M. Ursprünglich ist sie sogar noch grösser, da die älteste Bühnenwand der klassischen Zeit 6 Meter hinter der heutigen, erst im 3ten Jh. n. Ch. aufgeführten, lag. Die Parodoi zu ihr haben eine Breite von 5,70 M.*
2. *Die Trümmer der Bühne* (σκηνή) *mit der Verbindungstreppe zwischen Orchestra und Bühne* (κλίμακες, κλιμακτῆρες), *die nicht seitwärts hinaufführt, sondern direkt, rechtwinklich gegen die Bühne gerichtet, liegen 1,40 M. über dem Boden des Orchestra. Die Treppe wie auf den Wandgemälden bei Wieseler a. O. Tafel IV. 3—5; und dem Vasenbild IX, 14. — V. Strack a. O. s. 5.*
3. *Der Zuschauerraum* (κοῖλον), *durch Gang und 1 M. hohe Brüstung von der Orchestra geschieden. Vierzehn Treppen* (κλίμακες), *deren jede 0,70 Meter breit ist, und von denen die beiden äussersten dicht an der Schliessmauer neben den Eingängen aufwärts gehen, theilen den ganzen Raum in 13 keilförmige Abschnitte* (κερκίδες), *während die Zahl der steinernen Sitzreihen* (ἑδώλια) *etwa 100 beträgt. Die Höhe jeder Sitzstufe beträgt 0,345 Meter, (was auffallend niedrig ist, aber durch die Sitte erklärt wird, die Sitze durch Polster zu erhöhen), die horizontale Tiefe oder Breite 0,782 M., deren vorderer, zum Sitzen bestimmte, Theil 0,332 M. ausmacht, den Rest der hintere, welcher für die Füsse der auf der nächst höheren Stufe sitzenden Personen dienen soll. — Einen die Sitzreihen in zwei Abtheilungen oder Stockwerke* (ζῶναι) *trennenden Gang oder Gürtel* (διάζωμα *oder* κατατομή) *zeigt schon die Münze bei Wieseler Tafel I, 1.*

b. Das griechische Theater bei Strack a. O. Tafel III.

(V. Guhl u. Koner, Leben d. Griechen u. s. w. S. 149.)

PLAN DES DIONYSOS-THEATERS IN ATHEN.



zu Flach, das griech. Theater. Tübingen, Franz Fues.

DAS GRIECHISCHE THEATER NACH STRACK.



zu Flach, das griech. Theater

Tübingen, Franz Fues.



